



УДК 7; 18:7.01; 140.8
DOI

ПРОБЛЕМАТИКА ДУХОВНОГО СОДЕРЖАНИЯ КЛАВИРНЫХ СОЧИНЕНИЙ И.С. БАХА

PROBLEMATICS OF SPIRITUAL CONTENT OF KLAVIER COMPOSITIONS I.S. BACH

А.В. Кузнецова, С.А. Долгачева, Л.Ф. Семеренко
A.V. Kuznetsova, S.A. Dolgacheva, L.F. Semerenko

Белгородский государственный институт искусств и культуры,
Россия, 308033, Белгород, ул. Королева, 7

Belgorod State Institute,
7 Koroleva St, Belgorod, 308033, Russia

E-mail: ludvig_14@mail.ru; svetlan-dolgachev@yandex.ru, lubov_semerenko@mail.ru

Аннотация

В статье рассматриваются средства для выражения религиозно-философского содержания в клавирных сочинениях И.С. Баха: мотивная и числовая символика и др. Музыкально-риторические фигуры рассматриваются в качестве своего рода музыкального лексикона эпохи. Особое внимание уделяется смысловой трактовке тональностей в эпоху барокко. Отмечается, что использование той или иной тесситуры также имело дополнительную смысловую нагрузку. В ходе исследования выявляется, что мотивная символика передает сакральные смыслы звуко сочетаниями, имеющими определенные значения. Числовая и буквенная символика, используемая при композиции музыкального произведения, сочетается с известной традицией числовой символики в христианстве: священные имена, понятия и слова имели свои числовые выражения по соответствию букв латинского алфавита их порядковому номеру.

Abstract

The article discusses the means for expressing religious and philosophical content in clavier compositions by I.S. Baha: motif and numerical symbolism, etc. Musical and rhetorical figures are considered as a kind of musical lexicon of the era. Particular attention is paid to the semantic interpretation of the keys in the Baroque era. It is noted that the use of a particular tessitura also had an additional semantic load. The study revealed that the motif symbolism conveys sacred meanings with sound combinations that have certain meanings. The numerical and alphabetic symbols used in the composition of a musical work are combined with the well-known tradition of numerical symbolism in Christianity: the sacred names, concepts and words had their numerical expressions according to the correspondence of the letters of the Latin alphabet to their serial number

Ключевые слова: семантика, хорал, музыкальная символика, числа, тональность, тесситура.

Key words: semantics, choral, musical symbolism, numbers, tonality, tessitura

В мировой музыкальной литературе для клавира самыми исполняемыми сочинениями являются произведения И.С. Баха. Их изучают начинающие музыканты, они входят в репертуар и маститых исполнителей. Клавирные сочинения Баха – это свод законов как гармонических, полифонических, артикуляционно-фразировочных, архитектурных, так и законов высшего порядка. Музыка композитора – вечная субстанция, она всевременная, поскольку примиряет человека с миром и указывает путь к высшему духовному предназначению. Главным вдохновителем творчества Баха был Творец, а все его наследие – это диалог с Богом. Об этом пишут все исследователи творчества композитора. Гёте писал, что



музыка Баха – это музыка пути к Богу, а музыка Моцарта – это гармонии, которые звучат уже в раю. Сердце И.С. Баха было переполнено любовью к Богу: «Господь – надежный оплот» (хорал, лежащий в основе «Реформационной» кантаты). «Приди в дом моего сердца», – так обращается он к Христу. Если Гендель был сосредоточен на Ветхом Завете («Эсфирь», «Саул», «Иосиф и его братья»), то Бах – это певец Нового Завета, Евангелия. Наверное, нет главы в Евангелии, содержание которой не было бы озвучено в ораториях, хорах, мотетах, его инструментальных сочинениях.

О Бахе пишут, что он не сознавал величия своих произведений, в то время как мир не принимал или не понимал его творений, а люди, высоко ценившие его как исполнителя, не понимали его композиторского творчества. Известность Баха при жизни была весомой и многогранной. Он был уважаемым регентом хора, органистом, мастером контрапункта. О Бахе органисте-виртуозе говорили как о чуде, ему посвящали эпистолярные поэмы. Однако как композитор Бах не упоминался в словаре, вышедшем в то время. Враждебно относились к нему ортодоксальные церковные музыканты. Бах опередил свою эпоху, его не понимали сторонники галантного стиля, консистория в его музыке усматривала нарушения церковных и освященных канонов. И вряд ли кто-нибудь из современников, включая сыновей композитора, догадывался, что музыке Баха предстоит такая долгая жизнь. Настоящим открытием, возрождением музыки великого композитора в XIX веке стало исполнение его «Страстей по Матфею» в Берлине хором под управлением молодого Мендельсона. В одном из писем Мендельсону Шуман пишет о том, что хорал *cantus firmus* способен вернуть утраченную в жизни надежду и веру. Гегель, который интересовался музыкой композитора, посвятил ему главу в своей «Эстетике». Он отметил в баховской музыке величественность, а также истинно протестантскую, здоровую и в то же время ученую гениальность. Исследователи творчества Баха неоднократно писали о том, что искусство для композитора – это его религия, а процесс сочинения музыки – богослужение. Свои партитуры Бах нередко снабжал буквами *SDG – Soli Deo Gloria* («Одному Господу слава»), *J J – Jesu Java* («Иисус, помоги»). Эти буквы были для него не просто формулой или условными знаками, а исповеданием веры, искренним служением творцу, в чем было его предназначение. Эти чувства любви и долга проходят через все его творчество.

Во времена Баха обучение музыке считалось религиозным делом, поэтому неудивительно видеть на сборнике органной прелюдии надпись «Во славу Божью, ближнему на поучение» (инвенции). А от своих учеников композитор требовал, чтобы благозвучная гармония служила славе Божьей и освежению слуха. Музыкально-риторические фигуры рассматриваются в качестве своего рода музыкального лексикона эпохи и представляют собой такие звуковые обороты (мотивы), которые используются для выражения душевного движения (аффекта) или понятия. Иными словами, они способны передавать эмоциональное состояние. Например, так называемый хроматический ход в пределах кварты является символом скорби, страдания. Посредством подобных фигур можно подражать разговорной интонации. При этом восходящие звукоряды символизируют вознесение, воскресение, восхождение; нисходящие мелодии символизируют печаль, умирание, опускание во гроб.

Вместе с тем распространенная смысловая трактовка тональностей в эпоху барокко была очень популярна для следующих выражений: тональность ре мажор соответствовала торжественным эмоциям, бравурности, победному ликованию. Тональность си минор связывалась с образами страстей, страданий. Выражениями траура были тональности до-минор, фа-минор, си-бемоль минор. Ми-бемоль мажор с его тремя бемолями олицетворял «Триединство» (Троицу). Одна из тональностей, применяемых Бахом для выражения радости, – соль-мажор. Тональности ля-мажор и ми-мажор – пасторальные, мягкие. До-мажор, не имеющий знаков альтерации, использовался при сочинении произведений, посвященных самым чистым и светлым образам (*Ave Maria*).

В эпоху барокко не было принято слушать музыку других времен (например, античности). Этот интерес к музыке не своего века возникнет позже – частично в XIX веке и полномасштабно в XX. А в эпоху барокко люди слушали, пели и хорошо знали церковные



хоралы. Хоралы были общеизвестными мелодиями. Иногда достаточно было процитировать несколько первых нот хорала, чтобы мгновенно произошел семантический отсыл к конкретному событию Священного Писания, церковному празднику или ритуальному действию, с которым связан данный хорал. Так, прелюдия и fuga си-бемоль мажор из 1 тома «Хорошо темперированного клавира» [Мильтштейн, 1967] (ХТК) основаны на мелодиях трех рождественских хоралов, и содержание этого цикла – Рождество Христово и поклонение пастухов. А темой fugи ля-бемоль мажор из 1 тома служит хорал «Как прекрасно светит утренняя звезда», ее образ – поклонение волхвов. Трехголосная симфония (инвенция) ля минор, основанная на пасхальном хорале «Христос лежал в пеленах смерти», является его музыкальной иллюстрацией, последовательно раскрывающей содержание строф хорала мотивами-символами крестной муки, положения во гроб, вознесения, веры и славословий «Аллилуйя». Также мотивная символика передает сакральные смыслы звуко сочетаниями, имеющими определенные значения. Например, символ креста [Аверинцев, 1983], состоящий из четырех нот; если графически связать первую с третьей, а вторую с четвертой, то образуется изображение креста – X. Так, символ креста служит темой fugи до-диез минор 1 тома ХТК, где описывается моление Христа о чаше в Гефсиманском саду. Символ воскресения на третий день представляет собой постепенно восходящий мотив из трех звуков, трижды повторенных каждый раз на ступень выше, как в теме fugи ми-минор из 2 тома. Ее содержание – Воскресение Христово.

Использование той или иной тесситуры также имело дополнительную смысловую нагрузку. Высокий диапазон олицетворял небесную сферу, низкий соответствовал безднам, нисхождению в ад. Срединный диапазон указывал на земное, человеческое пространство.

Числовая и буквенная символика также играет важную роль при композиции сочинения. В христианстве существовала традиция числовой символики: священные имена, понятия и слова имели свои числовые выражения по соответствию букв латинского алфавита их порядковому номеру А – 1, В – 2 и т.д. Эти числа были закодированы в музыкальном тексте. Так, например, символ Господа Иисуса (Jesus) это – 70 по сумме номеров букв Его имени, а Марии (Maria) – 40. Исследователи обратили внимание на то, что Бах графически записывает числа интервалами и отрезками гамм либо количеством звуков в построениях. Так, нисходящий мотив трех групп по четыре шестнадцатых образует число 444 и является музыкальным символом важнейшего таинства христианства – Евхаристии (Святого Причастия).

Однажды, подписывая документ, Бах обратил внимание на оригинальность знаков своей фамилии – ВАСН – и эти четыре звука стали его музыкальным автографом. Эту тему мы слышим в заключительной fugе «Искусство fugи». Этому мотиву суждено было стать одним из музыкальных символов сочинений Баха (тема из 14 звуков несет числовое значение имени композитора). Композитор завершил своим «фамильным кодом» цикл партит и Английские сюиты (1722 г.) – жигой жига, в так называемой точке золотого сечения имеет этот мотив-символ.

«6 партит для клавесина» были изданы при жизни композитора под опусом «1» (opus. 1). Одним из значений слова «партита» является слово «творение», в связи с этим исследователь композитора и редактор его сочинений Э. Бодки считает, что Бах делает это для того, чтобы отдать дань шести дням, в которые Творец создал мир. Ученые-баховеды пришли к выводу, что в своем творчестве композитор осуществлял еще и математические расчеты, доказывая это цифровыми пометками в автографах, проставленных над тактовыми чертами. Слова «Deus», «Jesus», «Credo», «Jesu Christe» составляют числовой эквивалент 47, 70, 43, 131 (корень этих чисел имел свой сакральный смысл). Например, в Мессе си-минор в хоре «Credo in unum» слово «Credo» звучит 43 раза. Это лишний раз доказывает, что характерной чертой барокко является ассоциация прекрасного с числовой гармонией.

Числа, числовая символика всегда интересовали композитора. Баху было известно, какую роль играют числа (так называемые сакральные числа) в Библии. Так, число 3 – это символ святой Троицы, 4 – символ Креста, 5 – символ Земного и Небесного, а также символ пяти ран на теле Христа, 6 – это количество дней сотворения мира Богом, 7 – число Святого



Духа, 10 – десять заповедей, 12 – число Церкви и Святых апостолов и т.д. Бах часто использовал числовую символику, и сейчас эти примеры хорошо известны благодаря величайшим исследователям: Швейцеру, Яворскому, Сменду. В хоральной прелюдии «Десять заповедей» из «Органной книжечки» мелодия *cantus firmus* проходит десять раз, а само строение пьесы двухчастное. Таким образом Бах повествует о двух скрижалях, на которых были начертаны заповеди. «И пробыл Моисей у Господа сорок дней и сорок ночей, хлеба не ел и воды не пил, и написал на скрижалях десятизаконие, Слова завета. И когда сходил Моисей с горы Синай, и две скрижали откровения были в руках при сошествии его с горы, то Моисей не знал, что лицо его стало сиять от того, что Бог говорил с ним» (Исход.34; 28-29).

Число 3 играло очень важную роль в выборе тональности и формы сочинения, это отражало отношение Баха к Святой Троице. Число 6 также является «баховским» и имеет важное значение в музыке. Шесть клавирных партит, шесть сюит (Английских и Французских), шесть Бранденбургских концертов – все эти сочинения содержат «баховский» символ. Жига из партиты № 6 написана на тему, состоящую из 14 звуков. Шестая пьеса символизирует шестой день сотворения мира. «И сотворил Бог человека по образу Своему, по образу Божию. И был вечер, и было утро: день шестой» (Бытие, 1:27. 31). Последнее свое сочинение – хорал из «Искусство фуги» «Пред престолом Твоим предстаю» – уже слепой композитор продиктовал своему родственнику – ученику. Музыкальный эквивалент имени (ВАСН) появляется в фигурациях верхнего голоса, его *cantus firmus* состоит из 14 звуков, а вся тема хорала составляет 41 звук (имя в обращении). Двухголосная инвенция до-мажор дошла до нас в двух вариантах: первый – часто используемый в педагогической практике, где тема содержит 12 звуков, второй вариант, где композитор вводит более мелкие длительности, и тема приобретает 14 звуков (т.е. автограф). В «Хорошо темперированном клавире» первая fuga до-мажор написана на тему, состоящую из 14 звуков. Таким образом Бах кладет в фундамент грандиозного соборного «Хорошо темперированного клавира» камень с высеженным на нем своим именем.

На основе следующего метода – структурной символики – установлены внутренние сюжетно-смысловые циклы двух томов «Хорошо темперированного клавира»: Ветхий Завет, Рождество Христово, Деяния Христа, Страдальческий цикл, Пасхальный цикл, Догматический цикл. Структурная символика выявляет основную идею произведения композиционными средствами – взаимосвязью частей формы, особенностями компоновки музыкального материала. Так, в пятиголосной фуге си-бемоль минор из 1 тома ХТК нисходящий порядок вступления голосов передает глубину скорби и страдания, погружение тела Христа в могилу.

«Хорошо темперированный клавир» – это энциклопедия музыкантов, музыкальное Евангелие, «готический собор» музыкального искусства. Бах предстает перед нами как архитектор – подобно средневековому зодчему, он конструировал свои произведения. В его времена писали музыку следующим образом: первоначально складывался общий план, создавалась основа-каркас здания, а затем происходила детальная обработка (как в архитектуре). В «Органной книжечке» Баха есть иллюстрации такого метода. В сложной разнообразии камерных форм в клавирных произведениях Бах раскрывает сложный внутренний мир человека, глубочайшую область человеческих эмоций. Этическое содержание, которое воплотилось в безупречно совершенные формы, ставит «Хорошо темперированный клавир» на пьедестал величайшего явления мирового искусства. Полное название цикла – «Хорошо темперированный клавир, или прелюдии и фуги, расположенные по всем тонам и полутонам, использующие как терции мажора (до, ре, ми), так и минора (ре, ми, фа). Написаны для пользы и употребления жадной до музыки и учения молодежи, особенно для времяпрепровождения тех, кто уже искусен в этой области».

Прежде, чем приступить к изучению ХТК Баха, необходимо знать точный смысл основных понятий: иметь представление о характере полифонии, самостоятельности цезур в разных голосах, ассиметрии полифонического фактурного изложения. Важно знать, что одним из основных полифонических средств является имитация, повторение темы или мелодического оборота. Прелюдии и фуги нельзя понять и исполнить в нужном характере, в



соответствующем темпе, с необходимой артикуляцией и динамикой, не изучив образ, содержание, поэтически-образную сферу мотивов и их сущность. Подходить к изучению любого произведения Баха надо основательно, кроме исполнительского опыта нужно обогащать и углублять теоретическую базу.

Когда речь идет о философском содержании музыкального творчества Баха, на первом плане безусловно стоит религиозно-философская проблематика, отвечающая духовным и мировоззренческим запросам своего времени. Однако нельзя не отметить процесс развития наук, также являющийся частью картины мира эпохи барокко. В частности, с конца XVI до середины XVIII века происходит осмысление человечеством идеи движения. Ранее, в античности и средневековье, мир изучался в статике. Это отражено, например, в знаменитых софизмах Зенона: о стреле и об Ахиллесе и черепахе. В XVI – начале XVII века Коперник и Кеплер открывают законы движения планет. Галилей разрабатывает основы динамики и закон инерции. Лейбниц и Ньютон создают дифференциальное и интегральное исчисление, то есть математическую теорию движения. Законы Ньютона завершают пересмотр представлений о механическом движении и создают фундамент классической механики.

В музыке общий интерес к движению проявился в жанре сюиты. Части сюиты – это танцы, которые ко времени Баха уже были устаревшими и вышли из употребления (аллеманда, куранта, сарабанда, жига). В музыке абстрактно существует движение в разнообразнейших формах – ритмической, мелодической и интонационной, тембровой, динамической и так далее. Вследствие своей подвижности и текучести музыка позволяет воплощать самые разнообразные виды и типы движения. Инструментальная музыка дает возможность, абстрагируя мелодию и ритм от конкретного пластического танца, сделать их гораздо более сконцентрированными в собственно музыкальном звучании и тем самым реализовать стремление Декарта к созданию абстрактно-конкретного понятия, обладающего очевидностью представления без его чувственного признака. Эпоха механицизма наложила свой отпечаток на развитие жанра сюиты.

Особенность же Баховских сюит состоит в том, что он выразил эту идею наиболее полно, совершенно абстрагировав движение в сюите и выделив его как самостоятельную единицу духовного плана. А. Швейцер отмечает, что Бах выражает в музыке все, что так или иначе соответствует движению, которое можно передать звуковой линией [Швейцер, 1929]. С позиции структуры сюит А. Швейцер выделяет в аллеманде способность передавать полное силы спокойное движение, в куранте – умеренную поспешность, сарабанда у Баха является изображением величавого торжественного шествия, в жиге, как наиболее свободной форме, главенствует полное фантазии движение. Б.Л. Яворский определил сюиту как «сопоставление моторных схем» [Яворский, 1972]. М. С. Друскин писал, что Бах, «опираясь на... конструктивные закономерности, сопоставлял типы движений, контрастно их противопоставлял и одновременно объединял мотивно-вариационной техникой» [Друскин, 1982].

Движение как таковое является изменением в пространстве и времени и исходит из некоего источника энергии. Аллеманда представляет собой первый шаг в начале движения – исследование, ориентирование в структуре пространства, в котором будет развиваться это движение. Пока это неторопливое движение, почти статика. Куранта со своим более подвижным темпом осуществляет смелый охват всего пространства в более заводном движении. Выражаясь терминами механики, она соответствует кинематике. Сарабанда – сакральный центр сюиты – выявляет первопричину движения. В ней происходит философское осмысление, показывается глубина созерцания идеи. Полифонизированная ритмичная жига демонстрирует сложение и наложение различных видов движения – последовательных и одновременных. Здесь подводится итог полного овладения пространством, временем и энергией.

Есть различие в художественных задачах минорных и мажорных сюит. В минорных сюитах движение мысли неотделимо от эмоций. Они построены на сопоставлении музыкальных символов, которые выражают определенные смыслы и понятия. В мажорных сюитах превалирует идея движения как такового. При таком подходе «Французские сюиты» [Бах, 2012] Баха вырастают в целый философский трактат, который можно было бы назвать «De



Natura Motus» (пер с лат.: «О природе движения»). Тогда сложность и богатство их формы приходят в соответствие со сложностью и богатством композиционной структуры.

Своими сочинениями Бах подвел итог музыкальным формам, складывавшимся столетиями, превратив их в единый поток музыкального мышления, где каждый элемент пронизан смыслом. Через музыкальную символику в творчестве Баха интегрировалась духовная жизнь эпохи. Музыка является, таким образом, издавна существующим методом, интегрирующим образное и логическое мышление.

Список литературы

References

1. Аверинцев А.А. Символ. Философский словарь. М., Сов. Энциклопедия, 1983, 840 с.
Averintsev A.A. Simvol. Filosofskiy slovar'. M., Sov. Entsiklopediya, 1983. 840 s.
2. Арановский М.Г. Интонация, знак и «новые методы». М., Советская музыка, 1980. №10. С. 107.
Aranovskiy M.G. Intonatsiya, znak i «novyye metody». M., Sovetskaya muzyka, 1980. №10. S. 107.
3. Бах Иоганн Себастьян. Французские сюиты: Для ф-но / И. С. Бах ; ред. Черни. - Санкт-Петербург : Композитор, 2012. - 58 с.
Bakh, Iogan Sebastian. Frantsuzskkiye syuity: Dlya f-no / I. S. Bakh; red. Cherni. - Sankt-Peterburg: Kompozitor, 2012. - 58 s.
4. Бергер Л. Эпистимология искусства. М., Русский мир, 1997. 338 с.
Berger L. Epistemologiya iskusstva. M., Russkiy mir, 1997. 338 s.
5. Берченко Р.Э. В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире» И.С. Баха. Москва. Классика – XXI. 2005. - 370с.
Berchenko R.E. V poiskakh utrachennogo smysla: Boleslav Yavorskiy o «Khorosho temperirovanom klavire» I.S.Bakha. Moskva. Klassika - KHKHI. 2005. - 370s.
6. Друскин М.С. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1982. - 383с.
Druskin M.S. Iogann Sebast'yan Bakh. M.: Muzyka, 1982. - 383s.
7. Медушевский В.В. К анализу художественного мира и выразительных средств музыки Баха. Полифоническая музыка. Вопросы анализа: Сб.тр. Вып. 75 / ГМПИ им. Гнесиных. М., 1984. – 106 с.
Medushevskiy V.V. K analizu khudozhestvennogo mira i vyrazitel'nykh sredstv muzyki Bakha. Polifonicheskaya muzyka. Voprosy analiza: Sb.tr. Vyp. 75 / GMPI im. Gnesinykh. M., 1984. – 106 s.
8. Мильштейн Я. И. 1967. «Хорошо темперированный клавир» И.С. Баха и особенности его исполнения. М., Музыка: 392 с.
Mil'shteyn Y. I. 1967. "Khorosho temperirovanny klavir" I. S. Bakha i osobennosti yego ispolneniya ["Khorosho temperirovanny piano" with I.S. Bakha also osobennosti yego ispolneniya]. M., Muzyka: 392 p. (in Russian).
9. Носина В. «Символика музыки И.С. Баха»; Изд. дом «Классика-XXI» 2004г. – 58 с.
Nosina V. «Simvolika muzyki I.S.Bakha»; Izd. dom «Klassika-XXI» 2004g. – 58 s.
10. Семеренко Л.Ф. Об инвенциях И.С.Баха. Изд. «Отчий край», Белгород, 2000. – 58 с.
Semerenko L.F. Ob inventsii I.S.Bakha. Izd. «Otchiy kray», Belgorod, 2000. – 58 s.
11. Швейцер А. 1929. Иоганн Себастьян Бах. Пер. с нем. В кн.: Беляева-Экземплярская С., Яворский Б. Структура мелодии. Конструкция мелодического процесса. Восприятие мелодического движения. М., Гос. акад. худож. Наук: 93 с.
Shveytser A. Iogann Sebast'yan Bakh [Johann Sebastian Bach]. Per. s nem. V kn.: Belyaeva-Ehkzemplyarskaya S., YAvorskij B. Struktura melodii. Konstrukciya melodiche-skogo processa. Vospriyatie melodicheskogo dvizheniya [Construction of the melodic process. The perception of melodic movement]. M., Gos. akad. hudozh. nauk: 93 p. (in Russian).
12. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах //Ред. М.С.Друскин. М.: Музыка, 1964.-725 с.
Schweitzer A. Johann Sebastian Bach /Ed. M. S. Druskin. M.: Music, 1964.-725 p.
13. Чередниченко Т. Композитор и интерпритация. Три среза проблемы // Музыкальное исполнительство и современность. М., 1988. Вып. 1. С. 43-44.
Herednichenko T. Kompozitor i interpretatsiya. Tri sreza problemy // Muzykal'noye ispolnitel'stvo i sovremennost'. M., 1988. Vyp. 1. S. 43-44.
14. Яворский Б.Л. 1972. Статьи, воспоминания, переписка. Т. 1. М., Сов. Композитор: 711 с.
Yavorskiy B.L. 1972. Stat'i, vospominaniya, perepiska. [Articles, memories, correspondence]. Vol. 1. M., Sov. Kompozitor: 711 p.